

Filologia e Linguistica

Studi in onore di Anna Cornagliotti

a cura di

Luca Bellone, Giulio Cura Curà,
Mauro Cursietti, Matteo Milani

Introduzioni di

Paola Bianchi De Vecchi e Max Pfister



Edizioni dell'Orso
Alessandria

© 2012

Copyright by Edizioni dell'Orso s.r.l.

15121 Alessandria, via Rattazzi 47

Tel. 0131.252349 - Fax 0131.257567

E-mail: info@ediorso.it

<http://www.ediorso.it>

Realizzazione editoriale a cura di Arun Maltese (bear.am@savonaonline.it)

È vietata la riproduzione, anche parziale, non autorizzata, con qualsiasi mezzo effettuata, compresa la fotocopia, anche a uso interno e didattico. L'illecito sarà penalmente perseguibile a norma dell'art. 171 della Legge n. 633 del 22.04.1941

ISBN 978-88-6274-397-6

La leyenda de la santa emperatriz en Gautier de Coinci y en Alfonso el Sabio. Lectura iconográfica comparada

1. Introducción

La leyenda de la santa emperatriz es una de las variantes del motivo de la “mujer perseguida”¹ y trata de las peripecias de la esposa del emperador de Roma que, asediada por su cuñado y otros hombres, con la ayuda de la Virgen logra conservar su castidad y realiza una serie de milagros, para acabar sus días retirándose en un convento dedicada a Dios y haciendo penitencia para ganar la vida eterna.

Este estudio se centra en dos obras maestras romances que desarrollan este tema: una francesa, el milagro *De l'empeiris qui garda sa chasteé contre mout de temptations*, que forma parte de la colección titulada *La vie et les miracles de Notre-Dame* de Gautier de Coinci; y la otra gallega, el poema núm. 5 de las *Cantigas de Santa María* de Alfonso X el Sabio, que lleva el epígrafe *Esta é como Santa María ajudou a emperadriz de Roma a sofre-las grandes coitas per que passou*. Concretamente, llevaré a cabo un estudio comparado de las elecciones iconográficas de las miniaturas historiadas que acompañan a ambos textos; las miniaturas son la contenida en el ms. Fr. F. v XIV.9, f. 144 de los *Miracles* de Gautier de Coinci, conservado en la Biblioteca Nacional de San Petersburgo, y la contenida en el ms. T-I-1, f. 26v-27r, conservado en la Real Biblioteca del Monasterio de San Lorenzo de El Escorial.²

¹ Véase B. HERNÁN-GÓMEZ PRIETO, «*Otas de Roma*» y otras adaptaciones iberorromances del tema de la «mujer perseguida», en las *Actas del XIII Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, Valladolid, AHLM, 2010, pp. 969-83, con bibliografía.

² A lo largo del ensayo citaré el texto de la *Cantiga* alfonsí núm. 5 según la edición de Mettmann: ALFONSO X, EL SABIO, *Cantigas de Santa María (cantigas 1 a 100)*, I, ed. de W. Mettmann, Madrid, Castalia, 1986, pp. 66-72. Para el estudio iconográfico me baso en la edición facsímil del Códice Rico: ALFONSO X, EL SABIO, *Cantigas de Santa María. Edición facsímil del Códice Rico T.I.1 de la Biblioteca de San Lorenzo el Real de El Escorial. Siglo XIII*, Madrid, Edilán, 1979 (con volumen complementario). Para el tipo de análisis que desarrollo en este ensayo me he basado sobre todo en las obras siguientes: J. GUERRERO LOVILLO, *Las cántigas. Estudio arqueológico de sus miniaturas*, Madrid, CSIC, 1949, G. MENÉNDEZ PIDAL, *La España del siglo XIII leída en imágenes*, Madrid, Real Academia de la Historia, 1986, A. DOMÍNGUEZ RODRÍGUEZ, P. TREVIÑO GAJARDO, *Las Cantigas de Santa María. Formas e imágenes*, s. l., AyN Ediciones

Se trata de dos manuscritos miniados en el mismo siglo. En el caso de la obra de Gautier de Coinci, Voronova–Sterligov fechan el ms. entre 1260 y 1270,³ mientras el códice escurialense que contiene la cantiga, según Ana Domínguez Rodríguez «debió haber sido escrito después de 1271, quizá en los comienzos de los años ochenta del siglo XIII».⁴ Ambos se producen en ambientes culturales regios o nobles,⁵ presentan una elaboración lujosa y están destinados a los miembros de la nobleza.

Los estudiosos coinciden en establecer una estrecha relación entre *La vie et les miracles de Notre-Dame* y las *Cantigas de Santa María* como texto literario pero, según afirma Ana Domínguez,

«El diseño de las páginas miniadas del Códice Rico de las Cantigas de Santa María muestra que no existe una relación evidente con las miniaturas del ejemplar iluminado en el siglo XIII de *La vie et les miracles de Notre-Dame* de Gautier de Coincy que se conserva en San Petersburgo [...] y cuyas miniaturas varían con frecuencia de formato evidenciando que el códice carece de diseño de conjunto y que no presenta la concepción monumental que caracteriza a las Cantigas de Santa María».⁶

Es precisamente esta no dependencia de las miniaturas de las cantigas del esquema francés lo que hace más interesante el estudio comparado de la iconografía de los dos manuscritos.

En ambos casos se trata de textos extensos en el conjunto de las obras a las que pertenecen. El poema francés es el más amplio de los *Miracles* (son 3968 versos), y la cantiga núm. 5 es una de las más largas (26 coplas, aunque no es la más extensa de la colección) a las que se reserva una doble página para la iluminación. En las dos mi-

ciones, 2007. Para Gautier de Coinci, citaré la edición de V.F. Koenig, *Les Miracles de Nostre Dame*, t. III, Genève, Droz, 1966, pp. 303-459; útil también la traducción al francés moderno: *Le miracle de la chaste impératrice. De l'empeere qui garda sa chasteté contre mout de temptations*, par A. Llinarès Garnier, Paris, Champion, 2006. Las miniaturas están reproducidas al final del estudio; lámina I: Gautier de Coinci; láminas IIa y IIb: Alfonso el Sabio.

³ T. VORONOVA, A. STERLIGOV, *Manoscritti Miniati dell'Europa Occidentale dall'VIII al XVI secolo*, Rimini, Gulliver Libri, 1997, p. 67.

⁴ A. DOMÍNGUEZ RODRÍGUEZ, «Los códices de las *Cantigas* y su cronología», en A. DOMÍNGUEZ RODRÍGUEZ, P. TREVIÑO GAJARDO, *Las Cantigas de Santa María...* cit., p. 22.

⁵ Es bien sabido que este manuscrito de las cantigas nace por expreso interés del rey Alfonso que siguió y supervisó su elaboración personalmente. Véase A. D'AGOSTINO, *La corte di Alfonso X di Castiglia*, en AA. VV., *Lo spazio letterario del Medioevo. 2. Il Medioevo volgare*, a c. di P. Boitani, M. Mancini, A. Varvaro, vol. I, *La produzione del testo*, t. II, Roma, Salerno, 2001, pp. 735-85. Del mismo modo el ms. francés fue «eseguito e offerto da Gautier de Coincy alla contessa Ade de Soissons», que era su patrocinadora y amiga (en T. VORONOVA – A. STERLIGOV, *Manoscritti Miniati...* cit., p. 67).

⁶ A. DOMÍNGUEZ RODRÍGUEZ, «Tradición del texto», en A. DOMÍNGUEZ RODRÍGUEZ, P. TREVIÑO GAJARDO, *Las Cantigas de Santa María...* cit., p. 48.

niaturas que aquí se analizan, la narración se organiza en doce viñetas, pero con una colocación diferente respecto al texto que acompañan.

En el caso del ms. francés la miniatura encabeza el texto a modo de resumen-índice de los pasos más significativos de la historia. Se trata, como he dicho antes, de doce viñetas⁷ que se organizan en la página con un criterio que podría responder no solo a razones prácticas:⁸ en la columna de la izquierda se recogen las ocho primeras viñetas, donde se narran las peripecias de la santa emperatriz, en la columna de la derecha se colocan las 4 últimas viñetas, que se refieren a las fases de la nueva vida de la protagonista, la cual, abandonada en una peña, después de la aparición de la Virgen, comienza a hacer milagros, deja de ser asediada y tentada por el demonio y se retira en un convento.

En el caso de la ctg. 5, respetando el esquema que caracteriza este manuscrito, la miniatura se coloca detrás del texto y, como he dicho, tratándose de una composición larga, ocupa dos páginas, el fol. 26v y el 27r. Esta colocación permite que una vez abierto el libro, la miniatura se presente como un díptico, de tal forma que «el libro debe abrirse en un atril, como objeto de coleccionismo, por lo que el texto se adapta a las exigencias de la imagen».⁹ Igual que en la miniatura francesa, la segunda página recoge los momentos que marcan el comienzo de la nueva vida, desde cuando la protagonista es abandonada en una peña hasta cuando toma el hábito. También en este caso debemos considerar que la miniatura se puede leer como un rico resumen. La cantiga presenta una diferencia respecto al ms. francés: introduce las leyendas que acompañan a cada viñeta y que, como veremos más adelante, tienen un papel importante para la lectura de las imágenes.

2. *Análisis iconográfico del milagro* De l'empeeris qui garda sa chasteé contre mout de temptations

1ª viñeta. Nos sitúa *in medias res*,¹⁰ en un ambiente interior representado con un arco, con el tejado encima: la emperatriz y su cuñado están sentados en un banco, él acaba de declararle su amor y le suplica que le corresponda, con una actitud de ruego, imploración, expresado con las manos juntas.¹¹ Va vestido con una cota roja y un pe-

⁷ Es insólito en el manuscrito un número de viñetas tan alto.

⁸ Tales razones consistirían fundamentalmente en la necesidad de rellenar el espacio vacío de la columna de la izquierda, que de todos modos resulta insuficiente y obliga a completar la historia en la columna de la derecha.

⁹ A. DOMÍNGUEZ RODRÍGUEZ, «Tradición del texto», en A. DOMÍNGUEZ RODRÍGUEZ, P. TREVIÑO GAJARDO, *Las Cantigas de Santa María...* cit., p. 48.

¹⁰ La acción a la que se refiere la viñeta comienza en el v. 283.

¹¹ Para el significado de los gestos me baso sobre todo en los estudios de J.-C. SCHMITT, //

llote azul, cubre su cabeza con una cofia y no tiene barba.¹² La emperatriz, sentada a la derecha, mientras sujeta con la mano izquierda un libro sobre el regazo, como para indicar que ha interrumpido su lectura o la oración,¹³ rechaza la propuesta levantando la mano derecha con la palma hacia fuera.¹⁴ La emperatriz lleva un brial muy claro y un manto purpúreo, tiene la cabeza velada y lleva una corona.¹⁵

La dame un jor est en la sale. [...] ¹⁶ [316] – Frere, atant vos poez taisir, / Ce dist la dame en sousriant. / Trop par avez povre esciant / Quant vos amez vostre serorge. / [320] Ja, se Dieu plaist, a nul jor ge / Cure n'arai de tel amer. / En tele amor a trop d'amer; / Tele amors est dure et amere. / [324] Bien me disiez, biaux doz frere, / Que vos m'amiez durement: / Frere, sachiez seurement / Que l'amors est voyrement dure / [328] Qui l'ame ardoir fait en l'ardure / Qui dure autant com Diex durra. / Ja mes cuers certes n'endurra, / Ne li doz Diex ja ne l'endurt, / [332] Si dure amors entre nous durt.» / L'empeerris, la sage dame, / Chastie l'a com saige fame. (vv. 283, 316-334).

2ª viñeta. La lectura de esta viñeta se debe hacer de derecha a izquierda.¹⁷ Se trata de dos momentos consecutivos. El hermano del emperador aparece asomado a una ventana de la torre donde la emperatriz lo acaba de encerrar.¹⁸ La puerta de la torre presenta un agujero de la cerradura muy grande.

gesto nel Medioevo, Roma-Bari, Laterza, 1990 y de B. PASQUINELLI, *Il gesto e l'espressione. I Dizionari dell'Arte*, Milano, Mondadori, 2005. Y en general para la simbología J. CHEVALIER, A. GHEERBRANT, *Dictionnaire des symboles*, Paris, Seghers, 1969; J.-E. CIRLOT, *Diccionario de símbolos*, Barcelona, Labor, 1982; I. SCHWARZ-WINKLHOFFER, H. BIEDERMANN, *Il libro dei segni e dei simboli*, Milano, Bietti, 1974.

¹² En la Edad Media existía un rígido código semiótico de la indumentaria y esta era bastante uniforme en Europa. Por esta razón me baso en los estudios de F. PIPONNIER-P. MANE, *Se vêtir au Moyen Âge*, Paris, Adam Biro, 1995; J. GUERRERO LOVILLO, *Las cántigas...* cit. y G. MENÉNDEZ PIDAL, *La España...* cit. para describir la indumentaria de las miniaturas. Determinados indumentos y colores eran identificativos de los diferentes grupos sociales. Este código lo usan los miniaturistas no solo para identificar el nivel social de los personajes de la historia sino también para permitir una localización rápida de los personajes dentro de la escena. Sobre el papel de la indumentaria y de los tejidos en la literatura de la Edad Media véanse mis estudios: *Palabra e imagen. Dos «Cántigas de Santa María» (136 y 294)*, in «La Parola del Testo», VII, 2003, pp. 201-236 y «El cuento muy fermoso del enperador Otas de Roma», *espejo literario del código caballeresco*, en AA. VV., «Non omnis moriar». *Estudios en memoria de Jesús Sepúlveda*, edición de Á. Alonso y J.I. Díez Fernández, Málaga, Universidad, 2007, pp. 41-60.

¹³ La iconografía de un personaje con un libro cerrado, con frecuencia sirve para identificar a un santo pero es también un atributo simbólico de la cultura y de la sabiduría.

¹⁴ A partir de este momento comienzan las desgracias de la emperatriz.

¹⁵ Presenta una iconografía muy parecida a la de la Virgen de la 9ª viñeta.

¹⁶ En los versos siguientes (288-315) su cuñado le declara su amor.

¹⁷ En este orden de lectura se respeta el texto. Si se leyera de izquierda a derecha, podría hacer pensar que la emperatriz le pide consejo a la Virgen sobre el encierro del cuñado.

¹⁸ El encierro en la torre puede ser interpretado de dos modos: como castigo o como ins-

[...] ele l'a mis en l'uis ferré, / Veroillié l'a tost et serré; / Et quant il voit qu'il est en serre, / [568] De duel les dens estraint et serre, / Si desvez est toz se depiece. / Ne verra mais s'ameye a piece. / Or puet de li versefier: / [572] Bon loisir a d'estudier. / «Ahi! fai il, ahi! ahi! / Com m'a ceste fame trahi! / Bien est cil plains de grant folage / Qui fame croit, fole ne sage. [...] Quant je de li n'arai confort, / [592] Bien m'est mestiers je me confort: / Puis qu'est ensi que ne l'en chaut, / Temprer li cuit un bain si chaut / Envers mon frere, ainz que je muire, / [596] Que li ferai les iex esduire, / Ardoir toute vive et larder. / Ja si ne s'en sara garder.» (vv. 565-576, 591-598).

A la izquierda se representa a la emperatriz con una llave grande que le cuelga de la mano, como demostración de que es la autora del encierro, de rodillas y en actitud de orar con las manos juntas ante una imagen de la Virgen con el Niño.¹⁹

[632] Assez souvent devant l'ymage / La mere Dieu s'estent et ploye, / Se li requiert et se li proye / Son bon signor tost li remaint, / [636] En cui ses cuers et s'amors maint (vv. 632-636).

3ª viñeta. Tenemos que distinguir dos partes. La parte izquierda, donde está el hermano del emperador, entre un caballero y el soberano. El hermano del emperador le apoya la mano en el hombro, como para aconsejarle o para contarle algo.

[712] Vous ne porriez, sire, croire / Con j'ai le cuer taint et noyrçi. / Sire freres, merci! merci! / Vos et moy a honni vo fame. / [716] De si bon renon n'avoit dame, / Quant en alastes, en l'empire. / Or sachiez bien que c'est la pire. / Tout a doné vostre tresor, / [720] Tout vostre argent et tout vostre or / A houliers et a lecheüers. / Quant en alastes, c'ert la fleurs / De toutes celes c'on seüst, / [724] Puis n'en vaut nus qui n'en eüst. / Biaux tres doz frere, biax doz sire, / Pour vostre amor en ai tel ire / Et se l'a pris mes cuers si grief / [728] Pour un petit que je ne crief. [...] ²⁰ Moy meïsme volt ele avoir / Et esforcier par son avoir, / Mais ains me laissasse desfaire, / [752] Saichier a chevaus et detraire / Qu'en-

trumento para redimirse. En este caso la emperatriz elige esta solución para tratar de redimirlo: «Mout met grant painne a porpenser / A ce que le puist assenser / Et qu'ele a droit chemin l'avoir» (vv. 477-479). «En la Edad Media torres y campanarios podían servir como atalayas, pero tenían un significado de escala entre la tierra y el cielo, por simple aplicación del simbolismo del nivel para el cual altura material equivale a elevación espiritual. El símbolo de la torre, por su aspecto cerrado, murado, es emblemático de la Virgen, como muestran numerosas pinturas y grabados alegóricos y recuerdan las letanías. Como la idea de elevación, antes mencionada, implica la de transformación y evolución [...]» (J.-E. CIRLOT, *Diccionario de símbolos* cit., pp. 445-46). La parte alta de la torre supera el límite de la viñeta.

¹⁹ Como afirma Schmitt, «Il più delle volte l'immagine è priva di qualsiasi iscrizione. I gesti possono allora esprimere, se non proprio il contenuto del discorso, l'idea della parola» (J.-C. Schmitt, *Il gesto...* cit., p. 233).

²⁰ Siendo la tirada de insultos del hermano del emperador muy larga, selecciono los versos más representativos.

vers vos, frere, mespresisse / Ne que si grant pechié feïsse. / Quant vit refusee l'avoye / [756] Et son couvine tout savoye / Et s'orde vie et son affaire, / En une tor qu'ele fist faire / M'enserra la Dieu anemie. / [760] Pour ce qu'ele ne voloit mie / De son affaire plus veïsse / N'a nului plus en apresisse, / Enserre m'a deus ans et plus. / [764] Pour la prison, pour le renclus, / Pour la tristrece ou j'ai esté, / Biaux tres doz frere, ai tempesté / Et si foible de grant pooir / [768] Le cors, con vos poez veoir. [...] Pour Dieu vos lo, sire emprerere, / [796] Com mon signour et com mon frere, / Que ses paroles ja n'oiez, / Mais erranment la me noiez / Ou vous la faites affoler, / [800] Vive enfoir ou decoler. / Biaux tres dous frere, biax doz sire, / Tout li baron de vostre empire / Grant honte en ont et grant vergoingne, / [804] Mais il n'est nus cui au cuer poigne / Tant en parfont com il me fait. / Envers vos, frere, a tant mesfait / Qu'arse doit estre toute vive. [808] Voir, ja mais tant com ele vive, / Honeur n'arez un tot seul jor: / Honte avec vos ert assejour / Tous jors mais tant com vivera, / [812] Et chasun jor avivera. (vv. 712-728; 749-768; 795-812).

En posición central, como uniendo ambas partes y dando continuidad a la acción, está el emperador a caballo que, en el momento del encuentro con la emperatriz (que ocupa el lado derecho) que llega a caballo y alarga el brazo derecho para abrazarle, le da una bofetada, gesto que contrasta con el ademán de afecto de su mujer que ignoraba la traición de su cuñado. El violento gesto perpetrado contra la emperatriz y reflejado en la miniatura plasma el derecho del marido a ejercer la violencia sobre su mujer ante la sospecha de adulterio. Del mismo modo, lo contado por su hermano al emperador no se pone en duda, por lo que él condena a su esposa sin que esta pueda defenderse. El silencio de la emperatriz refleja la sumisión de la esposa al marido.

Ainz li a fait de ses biaux bras / [892] Entor le col un si dous las / N'est nus tant durs, s'il le veïst, / Pitiez au cuer ne l'en preïst. / Quant la lasse baisier le volt, / [896] L'empereres plus tost qu'il pout, / Qui d'ire fu toz eschaufez / Et que souflé eut li maufez, / Ferue l'a emmi la face / [900] Si crüelment qu'emmi la place / Honteusement la fait chaoir / Con cil qui ne la puet veoir. (vv. 891-902).

El emperador aparece coronado, lleva un pellote azul y un manto purpúreo, su hermano aparece representado del mismo modo que en las dos viñetas anteriores. Nótese que se invierten los colores de los indumentos de los dos hermanos, porque el manto purpúreo se reserva a los emperadores. En la miniatura no se refleja la voluntaria imagen de dejadez y sufrimiento del hermano del emperador que se describe en el texto y que hace que este se interese por su estado, dándole la oportunidad de traicionar a su cuñada:

Mout se merveille quant ses freres, / Qui tant ert biax, gens et bien fais, / [688] Est si müez et si desfais. / Tant par est noirs, tains et tanez, / Tant maigres et tant eschanez / Qu'a painnes l'a reconneü. / [692] «Eü! frere, fait il, eü! / Dites me tost, se le savez, / Quel maladie vos avez. / – Sire, fait il, bien vos puis dire / [696] N'ai maladie fors que d'ire. / D'ire et de duel en mon corage / Ai tel tempest et tel orage / Que tous li cors m'est tempestez.» (vv. 686-699).

La protagonista se representa con todos los atributos debidos a su condición de emperatriz, como en las viñetas anteriores: «Les vestemens qu'ele a plus gens / A vestus contre son signeur» (vv. 876-877). El que todos los personajes aparezcan a caballo permite identificar la escena fuera de la ciudad, cerca de Roma, durante el viaje de regreso del emperador.

4ª viñeta. La acción tiene lugar en el bosque, los dos árboles del fondo simbolizan este ambiente. Hay tres personajes: la emperatriz que aparece (atravesando la escena) tirada en el suelo, solo con la saya, sin manto, ni toca, ni corona,²¹ con las largas trenzas rubias descubiertas, en actitud orante pide ayuda a Dios y soporta los maltratos de los guardias, hombres de baja condición. Cada guardia lleva una saya, de color rojo y rosa respectivamente; este detalle permite su identificación en la siguiente escena. Ambos la arrastran por las trenzas y el de la izquierda además la está apaleando, gestos que traducen con imágenes la violencia, el atropello perpetrado contra la emperatriz.

Li puant serf de pute orine / [936] Ou boz en mainnent la roïne, / Qui au cuer a mout de destrecs. / Traïnant la vont par les treces / Quant après auz ne puet tost corre. / [940] Or la daint la dame secorre / Cui mout reclaimme de doz cuer. / Sa bele bouche a nesun fuer / Parler ne puet n'un seul mot dire. / [944] Li uns après l'autre la tyre / Et sache par ses treces blondes / Tant qu'es foriés viennent parfondes. / Ou plus parfont, ou plus hideuz / [948] Qu'il i savoient entr'aus deuz [...] (vv. 935-948).

5ª viñeta. Un príncipe a pie seguido de otros caballeros está cortándole la cabeza a uno de los guardias que maltrataban a la emperatriz, la cual está de pie observando la escena y en actitud orante, mientras el otro guardia yace muerto a los pies del príncipe y de la protagonista. La indumentaria del príncipe es idéntica, incluso en la combinación de colores, a la del cuñado de la emperatriz. «Les deus ribaus ont si bleciez / Que mors les ont et despieciez. / Ainsi la dame est delivree / [1080] Qui a grant honte estoit livree» (vv. 1077-1080).

6ª viñeta. Como hemos visto ya en la 2ª y en la 3ª, propone dos momentos diferentes pero muy cercanos temporalmente. En la parte izquierda el príncipe aparece con la mano derecha levantada y el índice desplegado para llamar la atención sobre lo que está hablando con la emperatriz que aparece sentada a caballo; de este modo se refleja el diálogo entre la emperatriz y el príncipe que trata de obtener informaciones sobre su identidad y, ya en la escena de la derecha, se ve de nuevo al príncipe que está

²¹ El emperador ha ordenado que la traten sin ningún respeto, lo que hace pensar que la despojan de todos los aderezos y del traje que refleja su estatus: «Honteusement l'en fait atant / Mener ou boz tout debatant» (v. 919). A partir de este momento la vestidura que identificará a la emperatriz en la miniatura carecerá de colores y adornos.

abandonando el bosque.²² En este caso, en la representación del príncipe hay un exceso de libertad interpretativa (si no es un error), pues lleva su halcón en el brazo como si hubiera ido al bosque para una batida de caza, cuando el texto en realidad dice que está regresando de un peregrinaje.²³

[1096] – Certes, fait il, ce fust grans diex, / Car il me samble et est avis / A vo biau chief, a vo biau vis, / A vo biau cors, qui tant est gens, / [1100] Qu'estraite estez de hautes gens. / – Biaux dous sire, ce dist la dame, / Souvent a assez povre fame / Envoie Diex assez biauté. / [1104] Por Dieu et pour vo loiauté, / Biaux tres doz sires, je vos proy / Que vos aiez pitié de moy / Et getez fors de cest bosquage.» / [1108] Cielz qui gentils est de corage / Mout grant tenror en a au cuer. / «Certes, fait il, ma douce suer, / je vos menrai avec ma fame. / [1112] Qui est ausi mout bele dame. / En ses chambres la servirés, / Un nostre enfant noz norriréz, / Qui mout est biaux, doz et seris.» (vv. 1096-1115).

7ª viñeta. La escena se desarrolla en el interior de una cámara debajo de un arco del que cuelga una cortina recogida. La cortina refuerza la información de que se trata de una zona privada. Por encima el tejado. La cama llena el espacio. La emperatriz está durmiendo (información confirmada con el gesto de la mano derecha debajo de la mejilla) y lleva la cabeza cubierta con una cofia. A su lado se ve a un niño (el hijo del príncipe) al que le está cortando el cuello con un cuchillo un personaje vestido con una cota roja (su tío). El mismo personaje está colocando el cuchillo, que acaba de usar para matarlo, en la mano de la mujer que duerme. De nuevo simultaneidad de dos escenas sucesivas.

Coientement vint au lit la dame, / [1536] L'empeeris, la sainte fame, / Qui son neveu par grant solas / Tient en dormant entre ses bras. / Un coutel trait de bonne forge, / [1540] Au valeton colpe la gorge. / Le coutel a coyement mis, / Si com li dit li anemis, / Es mains la sainte empeeris. (vv. 1535-1543).

8ª viñeta. La emperatriz está en el medio del mar en una barca donde cuatro marineros la asedian y le bloquean los brazos. Como en el caso de los guardias del bosque, los marineros son representados con la saya y con los mismos colores; reflejan una condición semejante a la de los guardias, que confirman con su comportamiento. La emperatriz aparece vestida con una saya. También en este caso es desterrada «Tout debatant sour la marine» (v. 1728). La imagen no refleja que los marineros tiene una actitud violenta casi idéntica a la de los guardias.

Li ullage, li maronier, / Li desloial, li pautonier, / Entor li viennent tout ensamble. /

²² El caballo del príncipe supera el marco de la viñeta.

²³ «[1044] Un mout haut prince, un mout pseudome, / Ramenoit de pelerinage. / Par la forest, par la bosquage / Passe a mout riche compaignie».

[1752] «Dame, font il, si com nos samble, / Mout est dure vo destinee, / Et nequedent bien assenee / Estes pour voir, n'en doutez mie, / [1756] Se volez estre nostre amie. / Se toute aaise estre volez, / Baisiez chascun et acolez / Et chascun faites son deduit, / [1760] Ne sonz pas plus de set ou d'uit / Qui de la nef somes le maistre: / Se vos de noz bien volez estre, / De toz les autres n'arez garde.» [...] Ce dist li maistres de la nave: / [1784] «S'estiez dame de Souave, / De Bloys contesse ou de Soissons, / Se faites vos de vos poissons / Et grant chierté et grant dongier. / [1788] Ja vos ferai en mer plongier, / Se devenrez loutre ou plongons / Se tuit en vos ne nos plongons. / Et pour ce que noz refusez, / [1792] Se devoit estre toz usez / Et vostre cors et vostre chars, / N'en serai je ja mais eschars / Que tuit n'en aient, un et autre.» / [1796] Si compaignon, li felon viautre, / Respondent tuit: «De qu'est or ce, / Maugez son nez et tout afforce / En ferons nos noz volontez!» (vv. 1749-1763; 1783-1799).

9ª viñeta. Escena ambientada en una peña en el medio del mar. La emperatriz mientras duerme (con la mano apoyada en una mejilla) ve ante sí a la Virgen,²⁴ de pie, que con la mano izquierda le está poniendo en el regazo unas hierbas²⁵ y con la mano derecha levantada con dos dedos extendidos (gesto que indica la acción de hablar) nos recuerda todo el razonamiento y la explicación que la Virgen le hace sobre su misión futura.

«Pour ce, fait ele, bele amie, / Que ton biau cors en chasteé / [2204] As si tenu tout ton aé, / Toutes tes tribulations / Et toutes tes temptacions / Faillies sont et tresalees. / [2208] Descouvertes et revelees / Seront toutes les vilonnies, / Les traïsons, les felonniees / Qu'a mout grant tort cil faites t'ont / [2212] Qui ja pourri mesel en sont. / Pour ce que tu ne cuides mie / Ce soit fantosme que je die, / Si tost com ierez esvillie, / [2216] Toute seras joians et lie / Et soëlee et repeüe / De ce que tu m'aras veüe. / Or te refai si de ma face / [2220] Que ja mais fains mal ne te face. / Que mielz te soit de ma venue, / Que saichez bien que m'as veüe, / Si tost com tu t'esvilleras, / [2224] Une sainte herbe trouveras / Souz ton chief cui donrai tel grace, / Tele vertu, tele efficace / Tuit li lepreuz qu'en donras boire / [2228] Ou non la mere ou roy de gloire / Gari seront et aligié, / Ja si fort n'ierent agregié.» (vv. 2201-2230).

10ª viñeta. Escena con cuatro personajes. De izquierda a derecha, una dama vestida con brial o pellote, manto y un capiello, con la mano derecha levantada con el índice hacia arriba (la esposa del príncipe). A su lado la emperatriz con saya y toca. Con la

²⁴ La iconografía de la Virgen es prácticamente idéntica a la de la emperatriz. La belleza interior y exterior de la emperatriz, antes de todos sus sufrimientos, es comparable a la de la Virgen. Cambia el color del manto y de la túnica, que son dorado y rojo respectivamente.

²⁵ También en este caso hay una diferencia entre el texto y la imagen. En el texto se dice que la emperatriz encuentra las hierbas debajo de su cabeza mientras el miniaturista hace que la Virgen se las entregue directamente. Probablemente es un compromiso iconográfico para poder representar la hierba que debajo de la cabeza habría resultado invisible.

mano izquierda sujeta una copa y da de beber a un personaje masculino (el hermano del príncipe) que está en actitud orante. Su mano derecha, como la de la otra dama, tiene un gesto explícito que expresa una orden. En ambos casos se hace referencia al momento anterior al de la toma de la infusión que curará de la lepra al hermano del príncipe, que no muestra las consecuencias de la enfermedad en el cuerpo, descritas con muchos pormenores en el texto. Antes de beber debe confesarse y reconocer que fue él quien mató a su sobrino. Detrás de él aparece otro personaje secundario. El príncipe, a pesar de que en el texto tiene un papel importante, no aparece representado.

Ce li a dit la sainte fame. / [2652] Foy que je doi la bele dame, / N'iez encor pas bien confessez: / Le mal dont plus iez apressez, / Qui plus te grieve et plus te cuit / [2656] Encor n'as pas gehi, ce cuit. / Encor n'as pas dit le pechié / Par coy Diex t'a tant entechié. Amender ne puez ne tehir / [2260] Tant con tu l'aiez a gehir. / Tu nos a dit grant multitude / De grans pechiez, mais se tu de / Cestui bien tost ne te delivres, / [2664] Ja dou grant mal n'ieres delivres / Ou cis pechiez t'a embatu / Et pour quoy Diex t'a si batu. / Se ce pechié de toy ne saches, / [2668] Ma mecine, tres bien le saches, / De vertu point en toy n'ara.» [...] Cele qui est piteuse et tendre / [2764] Boire li fait sanz plus atendre / Del bevrage qui a tel force / Les malans, la royffe et l'escorce / Chaoir li fait en un moment / [2768] Et sanez est mout sainnement; / Nez est et sains com sainne pomme. (vv. 2651-2669; 2763-2769).

11ª viñeta. La escena se llena en primer plano con una cama donde yace un personaje tapado con una colcha que deja descubierta la parte alta del tronco que aparece desnudo y con las señales de la lepra.

Luez que la dame eut disfamee, / Tant esprise, tant enflamee / Fu sa chars de meselerie / [3048] Plus grief mesel n'eut nul en vie. / Quant ot contee la grant truffe, / Tele las-tree, tele buffe / Li dona luez li bers sains Ladres / [3052] Toz vermelus devint ses madres. / Ainz que li ans fust trespassez, / Devint il quaffres si quassez / Toz fu porris et vermelus / [3056] Et toz couvers de vers menus. / Pour la mençoigne, pour l'outrage, / Pour le pechié, pour la grant rage / Que dite eut de la sainte fame / [3060] Li donna Diex et Nostre Dame / Si forsenee maladie / Qu'il n'est nus jors qu'il ne maldie / Quarante fois ou plus la mort / [...] Gros et enflé a tant le vis / Et tant horrible n'est hom vis, / S'a grant mort n'est, qui le connoisse. / [3076] Par tout le cors a tant d'angoisse / N'i a trois doie de char saine. / Par tout venimme, par tot saine, / De toutes parz est touz bloustrex, / [3080] De toutes parz est plains de treus, / De toutes pars est desplaiés, / De toutes pars est plus naiez / Que viez touniax a malvais fons. (vv. 3045-3063; 3073-3083).

La gravedad de la enfermedad le impide levantarse de la cama («Si que dou lit nul tans n'issoit», v. 3044). Está apoyado en una almohada, con las manos juntas sobre el pecho y bebe de una copa que le acerca a la boca la emperatriz, la cual aparece vestida como en las tres viñetas anteriores. Ella repite el gesto visto en la viñeta núm. 10, haciendo alusión, como en la escena anterior, a la petición de que se confiese ante el papa y el emperador que aparecen a la izquierda. El papa lleva una tiara cónica roja, un manto rojo y se apoya en el báculo. El emperador aparece representado como en la

tercera viñeta pero con el cetro. Ambos, con el mismo gesto, ordenan al enfermo que confiese sus pecados.

Saichiez de voir, sire empereres, / [3116] Se confesser se vielt voz freres / De ses pechiez par bonne foy, / Oiant l'apostoile, oiant moi, / Oiant tous le senax de Romme, / [3120] Sainz iert ancui com une pomme. / Autrement n'iert ja mais curez, / De ce soit tos asseürez.» [...] ²⁶ [3284] Tout em plorant de l'erbe sainne / Ou non dou haut signor de gloire / Au grief mesel donna a boire, / Tout maintenant qu'il l'a beüe, / [3288] Tout ausi tost li est cheüe / Sa puanz roife, s'orde escaffé / Com au poisson quant on l'escaffé. / Quant a beü, si sains est luez / [3292] Que toz devient noviaus et nuez: / Sainz est dedens, sains est defors, / Net a le vis, net a le cors, / Nes piez, nes bras et mains polies. (vv. 3115-3122; 3284-3295).

12ª viñeta. Completa la historia. Hay tres personajes. En primer plano la emperatriz de rodillas, vestida ya con el hábito negro (de la Orden de Cluny) ante el papa que, sentado en un trono, le da su bendición. Detrás de la monja, a la izquierda, aparece el emperador en actitud de autorizar a su esposa la entrada en el convento. Esta autorización es anterior a la del papa, por lo que se repite el recurso de juntar en una escena situaciones temporales consecutivas, colocando a la izquierda las que tienen lugar antes.

L'empereres pleure et souspire; / Mout a grant duel, mout a grant ire, / Grant destorbier et grant contraire. / [3620] Que ne la pluet a lui ratraire. / Mais quant il voit a la parfin / Qu'ele a si vrai, qu'ele a si fin / Le cors, le corage et le cuer / [3624] Que pour Dieu vielt tout jeter puer, / Guerpier l'empire et la corone, / Tout em plorant congié li donne. [...] Ensi de la main l'apostoile / Beneïçon et froc et voile / Reciu la sainte empereris. (vv. 3617-3626; 3637-3639).

3. *Análisis iconográfico de la cantiga* Esta é como Santa Maria ajudou a emperadriz de Roma a sofre-las grandes coitas per que passou

Como de costumbre, la miniatura de la ctg. 5 presenta en todas las viñetas una leyenda que ayuda a interpretar el contenido iconográfico porque, además de identificar a los personajes principales, nos informa sobre la organización del espacio: de hecho, cuando reúne en un recuadro dos momentos temporalmente diferentes, los expresa en la leyenda uniéndolos con la conjunción “e”. La parte izquierda se reserva siempre a la acción temporalmente anterior. En cambio, a la viñeta con una sola microsecuencia le corresponde una leyenda sencilla.²⁷

²⁶ Los vv. 3133-3158 recogen la invitación del papa y del emperador a confesarse.

²⁷ Encabezando el análisis de cada viñeta introduzco la leyenda correspondiente.

1ª viñeta: *Como o emperador se spediou da emperadriz e lle comendou seu jrmão*

En el interior de un palacio, en lo alto se ven los tejados de la ciudad. El espacio interior se representa con dos arcos lobulados que se apoyan en columnas con basas y capiteles ricamente trabajados. La columna central sirve para delimitar el espacio a disposición para cada momento representado.²⁸

En la parte izquierda, el emperador se despide de la emperatriz. Los dos personajes van ricamente vestidos: el emperador, coronado, lleva un redondel purpúreo²⁹ con trascol³⁰ ricamente rematado y debajo un pellote³¹ azul; la emperatriz, también coronada, deja ver su rubia melena, lleva un pellote purpúreo y un manto azul, ambos ricamente rematados. Los dos personajes abren los brazos para unirse en un abrazo como manifestación de su amor.³² Detrás de ellos están las damas y los caballeros de la corte con una indumentaria que refleja su *status*.

Aquest' Emperador a sa moller queria mui gran ben,
e ela outrossi a el amava mais que outra ren;
mas por servir Deus o Enperador, com'ome de bon sen,
cruzou-ss' e passou o mar e foi romeu a Jherusalen. (III copla, vv. 19-22)

En la parte derecha se representa el momento de la marcha del emperador, que encomienda a su esposa su hermano que, sin barba y vestido como el emperador (pero invirtiendo los colores) aparece en primer plano de rodillas, en actitud de homenaje ante la dama; a su lado está el soberano, que coge la mano derecha de su cuñado, en señal de protección. Detrás de ella están sus damas y detrás del emperador están los caballeros, uno de ellos sujeta con una mano la espada y con otra un yelmo, como símbolos de la futura participación a la cruzada.

²⁸ Este esquema se repite en todas las viñetas que prevén dos escenas en un espacio interior, aunque los dos arcos no siempre se deben identificar con dos escenas, como veremos más adelante.

²⁹ El redondel es una capa corta. Recuérdesse que el color purpúreo está reservado a emperadores, reyes y papas. Las leyes alfonsíes prohíben su uso a otras categorías.

³⁰ El trascol era un cuello postizo de rica piel que generalmente adornaba el manto o la capa y, dado que era de gran valor, se lo podían permitir solo las clases pudientes, reyes, nobles y señores que lo llevaban como *status symbol*. El miniaturista de las cantigas lo utiliza con frecuencia para identificar a reyes y nobles, aunque no son las únicas categorías que lo llevan. Véase B. HERNÁN-GÓMEZ PRIETO, *Palabra e imagen...* cit., p. 211 n. 21.

³¹ El pellote era un traje que se vestía sobre la saya.

³² La posición de los pies del emperador, uno delante del otro, indica movimiento.

Quando ss'ouv' a ir o Emperador, aquel irmão seu,
 de que vos ja diss', a ssa moller a Emperadriz o deu,
 dizend': «Este meu irmão receb' oi mais por fillo meu,
 e vos seede-ll' en logar de madre poren, vos rogu' eu,
 e de o castigardes ben non vos seja greu;
 en esto me podedes muy grand' amor fazer.» (IV copla, vv. 26-31)

Esta representación en la que, como he dicho, el hermano del emperador rinde homenaje a la emperatriz, es fundamental para aclarar dos versos de la III copla que podrían tener una interpretación ambigua: «Mas, quando moveu de Roma por passar alen, / leyxou seu irmão e fez y gran seu prazer» (vv. 23-24) [Pero cuando salió de Roma para ir a ultramar, / dejó a su hermano y le dio una gran alegría (le hizo un gran placer)]. En el texto en prosa castellana que se encuentra en el margen inferior de la miniatura, este punto es uno de los que le diferencian del texto gallego, pues indica que es el hermano el que se queda al cuidado del imperio, aunque extrañamente debe obedecer a la emperatriz.³³ Sin duda la miniatura confirma la posición de sumisión del cuñado. Cabe de todas formas preguntarse qué quería decir el poeta con esos versos. ¿Podría interpretarse que el joven se alegra de no tener que participar a las cruzadas?

En esta viñeta ambas escenas confirman el amor entre los esposos y el respeto del emperador hacia la emperatriz, pues él llega a poner en sus manos el imperio y bajo su protección a su mismo hermano. Este preámbulo resulta necesario para poder comprender el comportamiento de los personajes en la viñeta siguiente.

2ª viñeta. *Como o irmão do emperador tentou a emperadriz e ela o deitou en hũa torre*

Ambientada en el interior del mismo palacio con la misma solución arquitectónica que la anterior, con la única diferencia que en la parte derecha el arco queda cubierto por una torre pentagonal,³⁴ para indicar que esta se encontraba dentro del recinto del palacio.

En la parte izquierda la emperatriz, siempre ricamente vestida, cubre su cabeza con una toca blanca, en señal de respeto por la ausencia de su marido. Está sentada en un

³³ «[...] dixo que quería passar la mar e yr en romería a Jherusalem; e fablólo con un su hermano e encomendóle el enperio, e mandóle que obedeciese a la emperadora su muger, e feziese quanto ella mandase» (ALFONSO X, EL SABIO, *Cantigas de Santa María*, I, ed. de W. Mettmann cit., p. 332).

³⁴ Guerrero Lovillo, hablando de las arquitecturas militares, recoge información sobre las torres pentagonales que aparecen en la península ibérica, sobre todo en la arquitectura árabe, por influencia bizantina, pero señala también que «La torre poligonal u ochavada tiene un rancio ascendiente en la historia de la arquitectura [...] y en la arquitectura romana los ejemplos no escasean» (J. GUERRERO LOVILLO, *Las cántigas...* cit., p. 248).

banco dentro de una cámara con cortinas blancas ricamente bordadas (con una cruz gamada)³⁵ y recogidas en las columnas.³⁶ El desplazamiento de las piernas hacia la izquierda intensifica el mensaje de rechazo codificado con la posición de las manos en alto con las palmas hacia fuera, transmitiendo la idea de querer alejarse de su cuñado, que está de rodillas a su lado suplicante.

En la parte derecha se recoge el momento en el que la emperatriz empuja dentro de la torre³⁷ a su cuñado, teniendo como testigos a dos damas.

Depoi-lo Emperador se foi. A mui pouca de sazón
catou seu irmão a ssa moller e namorou-s' enton
dela, e disse-lle que a amava mui de coração;
mai-la santa dona, quando ll' oyu dizer tal trayçon,
en hũa torre o meteu en muy gran prijon,
jurando muyto que o faria y morrer. (V copla, vv. 33-38).

3ª viñeta. *Como o emperador mandou a dos monteiros que matassen a emperadriz*

Se trata de una acción única. En la parte izquierda está el séquito de caballeros a caballo, en el centro el hermano del emperador con barba, pero vestido del mismo modo que antes,³⁸ en actitud de hablar con el emperador que se reconoce por la corona y el manto. El emperador alarga el brazo e indica con el índice a la emperatriz, en actitud de dar una orden. La emperatriz, de pie ante su caballo, que está ricamente engalanado con una gualdrapa farpada³⁹ profusamente bordada, es apresada por los monteros que la bloquean agarrándola por las muñecas.⁴⁰ Detrás está el séquito de la emperatriz, dos damas y un caballero que se muestran sorprendidos. Las damas tienen

³⁵ «La “svastica” deriva dalla ruota del sole mediante l'interruzione della linea di contorno; la forma quadrata è la croce svastica, usata frequentemente nel primo cristianesimo e talora considerata una “crux dissimulata” [...]. La sua forma, almeno per quanto riguarda il cristianesimo, deriverebbe dalla lettera greca T [sic, la Γ] (da cui il nome latino di “crux gammata”)» (I. SCHWARZ-WINKLHOFFER, H. BIEDERMANN, *Il libro dei segni...* cit., p. 98).

³⁶ Como hemos visto en la miniatura francesa, las cortinas en general las utiliza el miniaturista para indicar espacios más íntimos, reservados.

³⁷ En este caso la intención de la emperatriz es la de castigar a su cuñado por su comportamiento, siguiendo las indicaciones de su esposo: «e de o castigardes ben non vos seja greu» (IV copla, v. 30).

³⁸ Nótese que la imagen no refleja la voluntaria dejadez del hermano: «Quando o irmão do Emperador de prijon sayu / barva non fez nen cercêou cabelos, e mal se vestiu» (VII copla, vv. 47-48).

³⁹ Tipo de cobertura con la que se engalanaba a los caballos para fiestas o paradas.

⁴⁰ El gesto de “agarrar por las muñecas” puede tener dos significados opuestos: proteger, sacando de un peligro a alguien, como veremos más adelante, o marcar la afirmación de un poder coercitivo. En este caso se trata del segundo tipo.

las manos levantadas con las palmas hacia fuera, en señal de rechazo y el caballero apoya en la mejilla la mano, con los dedos doblados, como manifestación de dolor y de desesperación.⁴¹

[...] e mandou-a matar sen a verdade saber. (IX copla, v. 66)

Dous monteiros, a que esto mandou, fillárona des i
e rastrand' a un monte a levaron mui preto dali (X copla, vv. 68-69)

4ª viñeta. *Como o conde livrou a emperadriz de morte e levou-a consigo*

La escena se localiza en un bosque y en el fondo hay gran variedad de árboles.

La parte izquierda recoge el momento en el que uno del séquito del conde hiere en la cabeza con una espada a uno de los monteros, mientras el otro montero, que está agarrando por el manto a la emperatriz (la cual se encuentra en el suelo con las manos juntas en oración⁴²), gira la cabeza hacia los caballeros que le amenazan con una espada levantada y un bastón. En esta parte de la escena los caballos miran hacia la izquierda, reflejando la actitud de los caballeros de adentrarse en el bosque para socorrer a la emperatriz.

En la parte derecha vemos los mismos caballos, pero esta vez caminan hacia la derecha indicando la salida del bosque. En posición central la emperatriz, liberada de sus agresores, se inclina ante el conde con la palma de la mano abierta, con un gesto de sumisión y petición de protección. El conde a caballo se inclina para sujetarla por la muñeca, gesto de protección, como he explicado antes. El conde va vestido como el emperador,⁴³ pero no lleva ningún tocado. El séquito presenta la indumentaria que sirve para identificar a los nobles, que ya hemos visto antes. Uno de los nobles lleva un capirote, tocado con forma de capuchón usado frecuentemente por los viajeros.

[Dous monteiros ...]
e quando a no monte tiveron, falaron ontre si
que jouvessen con ela per força, segund' eu aprendi.
Mas ela chamando santa Maria, log' y
chegou un Conde, que lla foy das mãos toller. (X copla, vv. 70-73)

O Conde, poi-la livrou dos vilãos, disse-lle: «Senner,
dizede-m' ora quen sodes ou dond'.» Ela respos: «Moller
sóo mui pobr' e coitada, e de vosso ben ei mester.»

⁴¹ Gesto que se codifica como equivalente a desgarrarse las vestiduras o tirarse del pelo.

⁴² La emperatriz ruega a la Virgen que interceda por ella.

⁴³ Es decir, lleva la misma indumentaria y los mismos colores para resaltar su posición social importante.

«Par Deus», diss' el Conde, «aqueste rogo farei volonter,
ca mia companneira tal come vos muito quer
que criedes nosso fill' e façedes crescer.» (XI copla, vv. 75-80)

5ª viñeta. *Como o conde deu a nodrir seu fillo aa emperadriz e seu irmão a tentou*⁴⁴

De nuevo la acción tiene lugar en el interior de un palacio, repitiéndose el esquema, ya visto en la primera viñeta, que divide el espacio en dos arcadas, dando a cada una de ellas un espacio temporal diferente.

En la parte izquierda la emperatriz aparece sentada en el medio, vestida como en las dos viñetas anteriores y con el hijo del conde, que va vestido como el padre, sentado en su regazo. A la izquierda el conde, vestido como en el bosque, con una mano levantada en actitud de entregar a su hijo y a la derecha la condesa que aparece vestida como la emperatriz, pero con el pellote rojo, con la misma actitud que su esposo.

En la parte derecha aparecen sentados el hermano del conde en actitud suplicante, con la manos juntas y a la derecha la emperatriz, prácticamente dándole la espalda (postura especular a la del primer rechazo de la segunda viñeta), con la mano derecha levantada con la palma hacia fuera en actitud de rechazo, y el niño en su regazo que gira la cabeza hacia donde está el tío.

Pois que o Cond' aquesto diss', enton atan toste, sen al,
a levou consigo aa Condessa e disse-ll' atal:
«Aquesta moler pera criar nosso fillo muito val,
ca vejo-a mui fremosa, demais, semella-me sen mal;
e poren tenno que seja contra nos leal,
e metamos-lle des oi mais o moç' en poder» (XII copla, vv. 82-87)

Pois que a santa dona o fillo do Conde recebeu,
de o criar miut' apost' e mui ben muito sse trameteu;
mas un irmão que o Cond' avia, mui falss' e sandeu,
pediu-lle seu amor; e porque ela mal llo acolheu [...] (XIII copla, vv. 89-92)

6ª viñeta. *Como o irmão do conde matou seu sobryno e firiu a Emperadriz*

En esta viñeta encontramos de nuevo una división en dos partes evidenciada en este caso por el cambio de ambiente, siempre en el interior del palacio.

En la parte izquierda se trata de una cámara ocupada por una cama debajo de unas cortinas azules ricamente bordadas con un sol⁴⁵ y recogidas en las columnas, y detrás,

⁴⁴ Como una excepción, pues no la he encontrado en las demás cantigas, la falta de espacio en la casilla de la leyenda lleva a desplazar las dos últimas palabras, «a tentou» al interior del arco donde tiene lugar la acción relacionada con lo escrito.

⁴⁵ El sol se relaciona con la cruz gamada que se ve en las primeras cortinas (2ª viñeta).

en el fondo otra cortina blanca, esta vez corrida, que sirve para identificar el lugar como una zona privada que queda aislada del resto del ambiente. En la cama está durmiendo la emperatriz (con la mano izquierda debajo de la mejilla) y con ella el niño, que aparece con el cuello ensangrentado. A los pies de la cama, a la izquierda, el hermano del conde está colocando el cuchillo en la mano de la emperatriz. El asesinato tiene lugar durante la noche.

En la parte derecha hay una serie de personajes colocados en dos planos, lo que podría hacer pensar en una superposición de acciones que tienen lugar a poquísima distancia de tiempo. En el plano del fondo se ven cuatro personajes que, por sus vestiduras y por la codificación de la indumentaria hasta aquí respetada por el miniaturista, pueden ser identificados, de izquierda a derecha, con el hermano del conde vestido de calle,⁴⁶ que se tapa la cara con las manos cubiertas por el manto,⁴⁷ el conde y la condesa, identificables por el tipo de tocado y vestidos con la camisa porque se acaban de levantar, y la emperatriz a la derecha, que les está comunicando la incomprensible muerte de su hijo. En primer plano aparecen de nuevo el hermano del conde y la emperatriz, en la imagen quizá más violenta de toda la miniatura. La emperatriz está tirada en el suelo, sin toca, con el pelo suelto, con los brazos abiertos en alto en actitud indefensa, impotente ante el hermano del conde que, inclinándose sobre ella, le aplasta el cuerpo con el pie izquierdo mientras levanta el brazo derecho con un gesto de amenaza y le tira del pelo con la mano izquierda, gesto que de por sí ya alude a la violencia, a la prepotencia del traidor.

[...] degolou-ll' o menyo, hũa noit' e meteu
ll' o cuitelo na mão pola fazer perder (XIII copla, vv. 93-94)

Pois desta guisa pres mort' o menyo, como vos dit' ei,
a santa dona, que o sentiu morto, diss': «Ai, que farei?»
O Cond' e a Condessa lle disseron: «Que ás?» Diz: «Eu ey
pesar e coita por meu criado, que ora mort' achey».
Diss' o irmão do Conde: «Eu o vingarey
de ti, que o matar foste por nos cofonder». (XIV copla, vv. 96- 101)

Pois a dona foi ferida mal daquel, peyor que tafur,
e non vïa quen lla das mãos sacasse de nenllur
senon a Condessa, que lla fillou, mas esto mui' adur;
ũus dizian: «Quéímena!» e outros: «Moirá con segur!»
Mas poi-la deron a un marheiro de Sur,
que a fezesse mui longe no mar somerger. (XV copla, vv. 103-108)

⁴⁶ Como aparece en la viñeta anterior.

⁴⁷ Gesto de desesperación, de dolor agudo.

7ª viñeta. *Como a emperadriz estava na pena no mar e combatiana as ondas*

Escena en el medio del mar, con una organización del espacio compleja y quizá no tan clara.

En la parte izquierda la emperatriz está sola sobre la peña rezando, el mar aparece muy revuelto; en el lado derecho la barca de los marineros se aleja de la peña. Para reflejar la maldad de los marineros, uno de ellos lleva el sombrero que identifica a los hebreos, mientras el otro lleva la cabeza descubierta.⁴⁸ En el centro de la escena se representa de nuevo a la emperatriz en actitud orante. Esta vez las olas cubren también la peña, casi sumergiendo a la emperatriz. Se trata de un momento sucesivo al abandono de los marineros, como queda reflejado también en la leyenda.

Os marêiros disseron enton: «Pois est' a Deus non praz,
leixemo-la sobr' aquesta pena, u pod' aver assaz
de coita e d'affan e pois morte, u outra ren non jaz,
ca, se o non fèzermos, en mal ponto vimos seu solaz.
E pois foy feyto, o mar nona leixou en paz,
ante a vëo con grandes ondas combater. (XVII copla, vv. 117- 122)

8ª viñeta. *Como Santa Maria deu a erva aa emperadriz e a colleron na nave*

Otra escena en el medio del mar, dividida en dos partes.

En la izquierda, con los personajes de mayor tamaño respecto a la otra parte de la viñeta, la Virgen se le aparece durante el sueño⁴⁹ a la emperatriz, que se despierta y mira hacia ella, que está de pie, ligeramente inclinada sobre la protagonista, con la mano izquierda extendida con el índice estirado⁵⁰ para referirse a todo lo que la Virgen le comunica. En la mano derecha lleva una ramita de una planta.⁵¹ La iconografía de la Virgen es casi idéntica a la de la emperatriz de la 2ª viñeta, cuando llevaba una vida casta, devota y retirada en ausencia de su esposo. Se añade la aureola y se invierte el color del manto y de la túnica.

En la parte derecha se representa el momento en el que algunos marineros buenos,⁵² en contraste con los que la habían abandonado, la han recogido y, empujando

⁴⁸ Dado que en la copla XX el poeta hace referencia a la bondad de los marineros que rescatan a la emperatriz, especificando que no son ni moros ni judíos, como los que la abandonaron en la peña, el marinero de la 7ª viñeta que lleva la cabeza descubierta es posible que se identifique con un moro.

⁴⁹ Codificado con la mano debajo de la mejilla.

⁵⁰ Mano “que habla”.

⁵¹ En el texto se dice que encontró debajo de su cabeza la hierba. Iconografía idéntica a la de la miniatura francesa.

⁵² En este caso, para indicar que son cristianos, se representan con cofia.

con el remo contra la peña, se alejan de ella. En la misma barca, sintetizando el tiempo, la emperatriz se apoya en las manos de un marinero para subir a la nao.

A Emperadriz, que non vos era de coraçon rafez,
com' aquela que tanto mal sofrera e non hũa vez,
tornou, con coita do mar e de fame, negra come pez;
mas en dormindo a Madre de Deus direi-vos que lle fez:
tolleu-ll' a fam' e deu-ll' hũa erva de tal prez,
con que podesse os gaffos todos guarecer. (XVIII copla, vv. 124-129)

A santa dona, pois que ss' espertou, non sentiu null' afan
nen fame, come se senpr' ouvesse comudo carn' e pan;
e a erva achou so sa cabeça e disse de pran:
«Madre de Deus, bēitos son os que en ti fyuza an,
ca na ta gran mercee nunca falecerán
enquanto a souberen guardar e agradecer.» (XIX copla, vv. 131-136)

Dizend' aquesto, a Emperadriz, mui' amiga de Deus,
vyu vñir hũa nave preto de si, chēa de romeus,
de bōa gente, que non avia y mouros nen judeus.
Pois chegaron, rogou-lles muito chorando dos ollos seus,
dizendo: «Levade-me vosc', ay, amigos meus!»
E eles logo consigo a foron coller. (XX copla, vv. 138-143)

9ª viñeta. *Como a emperadriz sayo da nave e guareceu un gafo na ribeira*

Escena ambientada a la orilla del mar.

En la parte izquierda la emperatriz está en la barca que la ha acercado a la costa y, ayudada por un marinero que la sujeta por las manos, está en ademán de levantarse para desembarcar.

En la parte derecha la emperatriz ya en tierra, rodeada de nobles, está a punto de hacer el primer milagro. Aparece con la mano derecha levantada con el índice extendido, gesto que indica el diálogo con el enfermo; con la mano izquierda le acerca a la boca una copa para que beba. El enfermo está arrodillado con las manos juntas.⁵³ Toda esta microsecuencia de la derecha, como lo que sucede en la parte izquierda de la viñeta anterior, es de mayor tamaño. En ambos casos se habla de un milagro.

Pois a nav' u a Emperadriz ya aportou na foz
de Roma, logo baixaron a vea, chamando: «Ayoz.»
E o mestre da nave diss' a un seu ome: «Vai, coz
carn' e pescado do meu aver, que te non cost' hũa noz.»
E a Emperadriz guaryu un gaf', e a voz
foy end', e muitos gafos fezeron ss' y trager. (XXI copla, vv. 145-150)

⁵³ No se representan los efectos devastantes de la enfermedad.

10ª viñeta. *Como a emperadriz guareceu o irmão do conde que era gafo*

Escena única, a pesar de los dos arcos,⁵⁴ en el interior de un palacio. Se podría pensar que es un patio, porque en el fondo, a la derecha, se ve una ventana con las contraventanas entreabiertas. Además el enfermo, incapaz de caminar, llega en un carro. Están representados diferentes personajes de la corte del conde.

A la izquierda tres damas, con las manos juntas o con las palmas hacia fuera en actitud de sorpresa, acompañan a la condesa, que con las manos cruzadas sobre el pecho, expresa tristeza, aflicción. El conde, vuelto hacia su esposa, indica con la mano izquierda a su hermano. Detrás de la columna se ve a otra dama y en la parte derecha la emperatriz tiene entre las manos una copa que acerca al hermano del conde que está en un rico carro en actitud orante.⁵⁵ El que vaya en un carro es el único elemento que hace referencia a su grave enfermedad. Detrás del enfermo hay dos nobles con un gesto de sorpresa.

Ontr' os gafos que a dona guariu, que foron mais ca mil,
foi guarecer o irmão de Conde eno mes d'abril;
mas ant' ouv' el a dizer seu pecado, que fez come vil.
Enton a Condessa e el Conde changian a gentil
dona, que perderan por trayçon mui sotil
que ll' aquel gaffo traedor fora bastecer. (XXII copla, vv. 150-155)

11ª viñeta. *Como a emperadriz guareceu o irmão do Emperador ant o papa*

Escena única en el interior del palacio imperial.

En la parte izquierda, en segundo plano pero en posición muy elevada está el papa, con una tiara cónica de color púrpura y oro, una túnica azul y manto de púrpura, sentado en un escaño trono cubierto con un paño azul sobre un alto escabel, en actitud de dar una orden. A su izquierda, en una posición más baja⁵⁶ sobre un escabel escalonado,⁵⁷ se representa al emperador con la corona, con el manto extrañamente de color azul y abierto, que deja ver un pellote blanco. Se entrevé una mano.⁵⁸ Siempre en la

⁵⁴ Nótese que la mano izquierda del conde, que se encuentra en la parte izquierda, aparece por detrás de la columna en la parte derecha, lo que confirma que se trata de un único momento.

⁵⁵ Menéndez Pidal define este tipo de carro 'ambulancia' (*La España...* cit., p. 163).

⁵⁶ La posición preponderante dada al papa con respecto al emperador resulta curiosa y no he encontrado una elaboración iconográfica semejante en otras cantigas.

⁵⁷ Como en el caso anterior, los dos arcos no se utilizan para enmarcar dos microsecuencias. El escabel, que queda interrumpido por la columna, es el que nos da la idea de un único espacio.

⁵⁸ La miniatura en este punto resulta poco clara, no se distinguen bien las manos, pero pro-

parte izquierda, a los pies del papa hay dos obispos sentados, con mitra y capa, y apoyan su mano sobre un libro cerrado de color rojo⁵⁹ en actitud de dialogar entre ellos.

En la parte derecha la emperatriz de pie ante el hermano del emperador que está en un carro.⁶⁰ La emperatriz se dirige con la mano derecha levantada y el índice extendido⁶¹ hacia el emperador y el papa. Detrás del hermano del emperador dos nobles muestran una expresión de sorpresa, uno de ellos aparece girado, como si hubiera interrumpido la salida de la sala ante lo que ha oído.

A dona diss' ao Emperador: «Voss' irmão guarrá;
mas ante que eu en el faça ren, seus pecados dirá
ant' o Apostolig' e ante vos, como os feitos á.»
E pois foi feito, o Emperador diss': «Ai Deus, que será?
Nunca mayor trayçon desta om'oyrá.»
E con pesar seus panos se fillou a ronper. (XXIV copla, vv. 166-171)

12ª viñeta. *Como a emperadriz sse meteu en hũa cela por despreçar o mundo*

Escena única en el interior de una iglesia. Se repite la misma concepción espacial de las dos viñetas anteriores. El miniaturista se ha esmerado en la representación del marco arquitectónico de la escena. El espacio interior adquiere profundidad con otras dos columnas donde se apoyan los nervios de una bóveda gótica. En la parte alta, reservada al exterior, más amplia que en las otras viñetas, se ve el perfil de una iglesia con una fachada gótica rematada en frontón con un rosetón y una cúpula en el otro extremo, donde debería estar el crucero. La parte arquitectónica se completa con una construcción⁶² sin ventanas y con una puerta gótica medio abierta, futura celda de la

bablemente el hecho de que el manto no se presente cerrado, hace pensar en un gesto de desesperación que lleva a desgarrarse las vestiduras, gesto que queda reflejado en el v. 171 de la copla XXIV, citada a continuación en el texto.

⁵⁹ Como ya he dicho, la mano sobre el libro cerrado es símbolo de cultura y de sabiduría. Para profundizar sobre el papel del libro en las cantigas véase A. D'AGOSTINO, *Alfonso y los libros mágicos*, en *Rumbos del hispanismo en el umbral del Cincuentenario de la AIH*, vol. 2, ed. de A. Garribba, Roma, Bagatto Libri, 2012, pp. 60-68.

⁶⁰ Tampoco en este caso se refleja en el cuerpo la enfermedad, solo el carro nos la recuerda. A pesar de que la emperatriz hablando de él lo describe: «tan feo come estruz» (v. 176).

⁶¹ Mano “que habla”, que en este caso significa ‘petición de una confesión pública ante el papa y el emperador si quiere recibir la bebida que lo curará’.

⁶² Recuerda la torre donde la emperatriz encerró a su cuñado, pero aquí la torre, lugar de encierro voluntario, adquiere sin duda un significado espiritual. «Le symbole de la tour que nous retrouvons dans les litanies de la Vierge (*turris Davidica, turris eburnea*) – et n'oublions pas que les termes Vierge et Eglise sont associés – rejoint un symbole très précis. Les tours au Moyen Age, pouvaient servir à guetter d'éventuels ennemis, mais elles possédaient encore un sens d'échelle: rapport entre ciel et terre, qu'elles repliaient par degrés. Chaque barreau de l'échelle, chaque

emperatriz.⁶³ Los numerosos personajes en esta viñeta tienen menos espacio, por lo que aparecen un poco amontonados. Debajo del arco de la derecha, de tamaño un poco mayor, se concentran los personajes principales de la historia. El papa de pie sobre los escalones probablemente del altar, bendice con la mano derecha y coloca la mano izquierda sobre la cabeza de la emperatriz, que está arrodillada a sus pies con las manos juntas. Esta ha abandonado su traje lujoso y viste un hábito blanco, con toca y capa negra. Al lado del papa, el emperador siempre de pie y en una posición tan alta como la del papa. Completan la escena dos obispos. Bajo el otro arco aparece otro obispo y tres nobles de pie y, en primer plano y de rodillas, cuatro damas en actitud de orar con las manos juntas, detrás de la emperatriz.

mas des oi mais a Santa Maria, que é luz,
quero servir, que me nunca á de falecer. (XXV copla, vv. 177-178)

Per nulla ren que ll' o Emperador dissesse, nunca quis
a dona tornar a el; ante lle disse que fosse fis
que ao segre non ficaria nunca, par San Denis,
nen ar vestiria pano de seda nen pena de gris,
mas hũa cela faria d'obra de Paris,
u se metesse por mays o mund' avorrecer. (XXVI copla, vv. 180-185)

Nótese que en el texto no se hace alusión a la presencia del Papa cuando la emperatriz se retira en el convento ni a la ceremonia de tomar el hábito. Este es otro de los puntos que diferencian la cantiga del texto en prosa castellana, donde la protagonista rechaza regresar a palacio con el emperador y le pide autorización al Papa para entrar en el convento.⁶⁴

étage de la tour marquaient une étape dans l'ascension. [...] L'athanor des alchimistes emprunte la forme d'une tour pour signifier que les transmutations recherchées dans leurs opérations vont toutes dans le sens d'une élévation: du plomb à l'or et, au sens symbolique, de la lourdeur charnelle à la spiritualisation pure» (J. CHEVALIER, A. GHEERBRANT, *Dictionnaire des symboles* cit., s.v. *tour*, pp. 314-15).

⁶³ Sobre el significado del encierro de la santa emperatriz véase B. HERNÁN-GÓMEZ PRIETO, «*Otas de Roma*» y otras adaptaciones iberorromances... cit., pp. 976-77. Véanse también C. GONZÁLEZ, «*Vna santa enperatris*»: novela esquizofrénica, en AA. VV., *Homenatge a Josep Roca-Pons. Estudis de llengua i literatura*, a cura de in J. White Albrecht, J.A. De Cesaris, P.V. Lunn, J.M. Sobrer, Montserrat, Abadia de Montserrat – Indiana University, 1991, pp. 153-65, en las pp. 161-65 y G. LALOMIA, *Il cronotopo agiografico nelle vite di Santa Maria Maddalena e di Santa Maria Egiziaca del manoscritto escurialense H.I.13*, en AA. VV., *Studi di Filologia romanza offerti a Valeria Bertolucci Pizzorusso*, a c. di P.G. Beltrami, M.G. Capusso, F. Cigni, S. Vatteroni, t. I, Pisa, Pacini, 2006, pp. 755-75.

⁶⁴ «E pediô liçençia al Apostóligo e el Apostóligo bendiziéndola e loando a Santa María, otorgóle su voto, e la santa dueña entró en una celda o sirviendo a Santa María en ella acabó» (ALFONSO X, EL SABIO, *Cantigas de Santa María*, I, ed. de W. Mettmann cit., p. 336).

4. Esquema comparativo de las secuencias

Leyenda:

A = Alfonso X, *Cantigas de Santa María*

G = Gautier de Coinci, *Miracles de Nostre Dame*

d = parte derecha de la viñeta

i = parte izquierda de la viñeta

* = las viñetas representan la misma microsecuencia, pero en momentos diferentes

G	A
-	A1i – El emperador se despide de su esposa
-	A1d – El emperador encomienda a su esposa el cuidado de su hermano
G1 – El cuñado se declara a la emperatriz	A2i – El cuñado se declara a la emperatriz
G2i – La emperatriz reza ante la Virgen	-
G2d* – El cuñado está encerrado en una torre	A2d* – La emperatriz encierra a su cuñado en una torre
G3* – El emperador abofetea a la emperatriz en público	A3* – El emperador manda a dos moneros que maten a la emperatriz
G4 – La emperatriz, despojada de sus vestiduras, es maltratada por dos guardias	A4i – El conde mata a los dos moneros que maltratan a la emperatriz
G5 – Un príncipe mata a los dos guardias	
G6i – El príncipe habla con la emperatriz	A4d – El conde habla con la emperatriz y se la lleva a su casa
G6d – El príncipe se lleva a la emperatriz a su casa	
-	A5i – El conde y su esposa le entregan su hijo a la emperatriz
-	A5d – El hermano del conde le declara su amor a la emperatriz
G7 – El hermano del príncipe mata a su sobrino, que está durmiendo con la emperatriz y coloca el cuchillo en la mano de esta	A6i – El hermano del conde, después de haber matado a su sobrino, coloca el cuchillo en la mano de la emperatriz
-	A6d – El hermano del conde maltrata a la emperatriz
G8 – La emperatriz es entregada a unos marineros	-
-	A7i – La emperatriz es abandonada en una peña
-	A7d (en realidad en el centro) – La emperatriz combate con las olas

G9 – La Virgen se le aparece a la emperatriz, abandonada en la peña y le entrega una hierba	A8i – La Virgen se le aparece a la emperatriz, abandonada en la peña y le entrega una hierba
-	A8d – La emperatriz es recogida por una nave
-	A9i – La emperatriz desembarca
-	A9d – La emperatriz realiza el primer milagro, apenas desembarcada
G10 – La emperatriz cura al hermano del príncipe, leproso	A10 – La emperatriz cura al hermano del conde, leproso
G11 – La emperatriz cura a su cuñado leproso ante el Papa y el emperador	A11 – La emperatriz cura a su cuñado leproso ante el Papa y el emperador
G12 – La emperatriz, ya monja, recibe la bendición del Papa	A12 – La emperatriz, ya monja, recibe la bendición del Papa

Comparando las secuencias elegidas por los miniaturistas de ambos manuscritos para contar la historia y resaltar los temas más significativos, se evidencia que coinciden en representar el tema desencadenante de la historia: el cuñado que asedia a la mujer de su hermano, la emperatriz (G1 y A2) y también la solución: la torre, para que, estando aislado, él no la pueda tentar y ella evite ser tentada. Coinciden también, pero seleccionando momentos diferentes, en representar la reacción violenta del esposo, el emperador, ante el adulterio “contado”: el ms. francés propone el momento de la reacción impulsiva, la bofetada y el ms. gallego la condena (G3 y A3). De nuevo hay coincidencia en el tema siguiente, que marca el comienzo de las desgracias de la emperatriz: los guardias que la maltratan, el noble caballero que la salva, el diálogo entre ellos y la marcha hacia la mansión del noble, pero la situación se plantea de forma diferente. El ms. francés le reserva tres viñetas (G4, G5 y G6) mientras el ms. gallego concentra en una sola (A4) las tres microsecuencias. Vuelven a coincidir al proponer la secuencia del asesinato del niño (G7 y A6), la aparición de la Virgen y la entrega de la hierba milagrosa (G9 y A8 respectivamente), la curación de los dos traidores (G10 y A10, G11 y A11) y la entrada en el convento (G12 y A12).

Las diferencias, entendidas como secuencias o microsecuencias exclusivas de uno de los dos manuscritos, resaltan que el ms. gallego introduce más, pues comienza la narración por imágenes presentando la despedida de los esposos y la entrega del hermano menor para su protección, es decir, respeta el comienzo del texto (A1). Concede espacio al segundo asedio de un hermano menor, en este caso el del conde (A5), que lleva a la segunda venganza, por el rechazo de la emperatriz para defender su castidad, y al maltrato (A6). Se da bastante espacio al abandono de la emperatriz en una peña, para recordar las dificultades que ha debido afrontar (A7) pero también al salvamento (A8), creando la posibilidad de representar el primer milagro (A9), de los muchos que realiza, según el texto, antes de encontrar al conde y a su cuñado.

En cambio, son exclusivos del ms. francés la representación de la emperatriz rezando ante una escultura de la Virgen con el Niño (G2) y el asedio de los marineros (G4).

5. Consideraciones finales

5.1. En el ms. francés, donde las viñetas sintetizan un texto muy rico, hay correspondencia entre texto e imagen. En este caso la palabra narrada tiene mucha importancia; la miniatura, a pesar de su carácter narrativo, no refleja la riqueza, la variedad, la fuerza del texto, se comporta como un verdadero índice que introduce a las temáticas que interesan al autor y el artista demuestra un profundo conocimiento del texto y de sus intenciones.

Por el contrario en el caso de la ctg. núm. 5 nos encontramos una vez más ante un ejemplo de cómo las imágenes contenidas en este manuscrito dilatan el texto, lo que demuestra que el miniaturista no se limitaba a inspirarse en la cantiga, poseía otras fuentes; se podría asegurar que conocía profundamente la obra de Gautier de Coinci. Veamos cómo el artista logra dilatar la narración a través del tratamiento iconográfico de algunas viñetas.

La 2ª viñeta recoge el momento de la entrada en la torre; además de la emperatriz y su cuñado aparecen dos damas. El texto de la cantiga no menciona a estas damas mientras el texto francés dice: «Cele qui fu sage et recuite, / Quant la tors fu faite et estruite / Et chambres enz gentes et beles, / Vallés i fait metre et puceles / Qui bien se saront entremetre / De garder quanqu' i volra metre» (vv. 545-550).

En la escena en la que la emperatriz se encuentra con su esposo que la condena (3ª viñeta) la comitiva de la emperatriz se presenta vestida ricamente y con los caballos engalanados; la cantiga no da ninguna información, mientras el texto francés dice: «L'empereris sanz nul delai / Vestemens vest nobles et gens. / A compaignie de grans gens / Montee est tost et esmeüe.» (vv. 660-663); «Les vestemens qu'ele a plus gens / A vestus contre son signeur.» (vv. 876-877).

En la 4ª viñeta se recoge el momento de la agresión de los monteros y la llegada del conde; en el texto no se dice que los monteros mueran, se habla de que el conde la libera. En cambio la escena está llena de personajes en actitudes que encuentran siempre una correspondencia con el texto francés:

Par la forest, par le bosquage / Passe a mout riche compaignie. / L'empeeris a bien oïe, / Qui si haut crie et si haut brait / Bruire et tentir tout le bos fait» (vv. 1046-1050); «Li dui ribaut si la destraignent / Pour un petit qu'il ne l'estaignent. / Li princes point, li princes broche; / De chevaliers une grant troche / Après lui poignent tout fendant / La ou la vois vont entendant. / Les larrons voient, qui encores / Par les treces blondes et sores / Traïnoient l'empeereris.» (vv. 1057-1065); «Les deus ribaus ont si bleciez / Que mors les ont et depieciez. / Ainsi la dame est delivree / Qui a grant honte estoit livree» (vv. 1077-1080).

Un ejemplo muy claro lo tenemos en el espacio que el miniaturista de la cantiga le reserva al hermano del conde como pretendiente, con el consiguiente rechazo de la emperatriz (5ª viñeta, parte derecha). En la cantiga este paso se resume en dos versos, mientras en el texto francés se le reserva una tirada de 200 versos (vv. 1276-1477) y la representación de la cantiga es un resumen eficaz.

En la descripción de la 6ª viñeta había señalado que el conde y la condesa aparecen con camisa porque se acaban de levantar. Este detalle también procede del texto francés: ante los gritos de la emperatriz que descubre al despertarse la muerte del niño, «Li sires saut et saut la dame. / Alumer font, la lasse fame / En son lit truevent maintenant, / Le coutel en sa main tenant» (vv. 1575-1578). O la imagen plástica de la violencia del hermano del conde: «Lors l'a par les treces saisie, / Desoz ses piez la jete et rue; / Pour peu qu'il ne l'ocist et tue / Tant la hurte, tant la debat.» (vv. 1644-1647).

En la 7ª viñeta, que es exclusiva de la cantiga, se reflejan dos momentos del abandono de la emperatriz en la peña que encuentran correspondencia en el texto francés:

Li larron, li Deu anemi, / Qui d'ire sont tout enbrami, / Seur une roche qu'ont veüe – / La frarine! la durfeüe! – / Si crüelment l'ont fors rüee / Pour peu ne l'ont morte et tüee. / Criañt la laissent sour la roche, / Atant s'en vont.» (vv. 1883- 1890); «L'empeeris siet sour la roche. / De toutes pars la mers l'aroche, / De toutes pars la mers l'assaut; / Si en bas tume et si haut saut / Qu'avís li est que tous li mondes / Acouvez doie estre d'ondes. / Souvent a Dieu crie merci. / De faim a tout le vis noirci; / Bien a trois jors que ne mainga. / Trestoz li cuers li desment ja. / La fains l'ocist, mers la tormente. (vv. 1939-1949).

Lo mismo podemos decir de la 9ª viñeta en cuanto a la secuencia representada: «Con cil qui bonnes gens estoient, / Quant toute seule ensi la voient, / Mout grant pitié en ont eüe / Et en lor nef l'ont receüe. / Pour ce que haute fame samble / Mout l'on-neurent trestuit ensamble / Et livrent tout son estevoir.» (vv. 2341-2347).

Un caso muy interesante es el de la iconografía de la última viñeta de la cantiga, porque el texto gallego no menciona la presencia ni el permiso del papa en el momento en el que la emperatriz renuncia a la vida secular. Se dice solo que su esposo, el emperador, le concede el permiso de retirarse en el convento. La escena representada, en cambio, da un papel preponderante al papa y este es un detalle que encontramos siempre en el texto francés y que hace coincidir a los dos miniaturistas.

L'empereres pleure et gemist, / De mautalent tranble et fremist / Et bien desfent a l'apostoyle / Ja ne soit telz qu'il li doinst voile». (vv. 3581-3584). «L'apostoiles pleure et souspire. / Mout doucement li prent a dire: / «Dame, dame, ne faites preu. / Je vos assol de vostre veu / Et sour moy preng tout le mesfait.» / Et clerc et lai trestout affair / Et li senat et l'empereres / Et sour toz les autres ses freres / As piez la dame s'umelient / Et em plorant pour Dieu li priënt / Sa volenté laist et refraingne / Et qu'ele endure que sour lui preigne / L'apostoiles tout cest affaire.» (vv. 3597-3609). «Ensi de la main l'apostoile / Beneïçon et froc et voile / Reciut la sainte empereris» (vv. 3637-3639).

En las dos obras la relación cuantitativa entre texto e imagen es inversamente proporcional: al texto breve (cantiga) le corresponde una miniatura muy rica y detallada; al texto largo (el *Miracle* de Gautier) le corresponde una miniatura sintética.

5.2. Con palabras de Meyer Schapiro:

«En cada estilo existen reglas de representación que, unidas a las ideas y los valores dominantes en la cultura, determinan la elección de la posición, la postura, el gesto, el vestido, el tamaño, el entorno y otros rasgos relativos al tema y los personajes [...] No menos que los intereses contemporáneos que condicionan la lectura del texto, el estilo del arte altera y rehace lo que toma del texto. Y con cada estilo la imaginación toma un nuevo rumbo en la concepción del tema».⁶⁵

Así se explica que la codificación de la indumentaria sea aplicada de forma diferente en las dos miniaturas: en la cantiga tiene un papel identificador de la categoría social de los personajes y no sufre ninguna alteración importante como reflejo de la historia. En el texto francés se usa el cambio de la indumentaria de la protagonista para transmitir el cambio sufrido por ella, desde un punto de vista social, pero también físico y espiritual. El tratamiento del cuerpo humano en ambas miniaturas es parecido al aplicado a la indumentaria: en la cantiga el nivel social prevalece sobre la manifestación de la enfermedad, que se refleja con el carro; la miniatura francesa representa al hermano del emperador con la manifestación de la enfermedad en el cuerpo. La gestualidad, sobre todo en la cantiga, «coinvolge [...] l'intero corpo e l'essere nella sua totalità: l'espressione esteriore dell'uomo (*foris*) comunica la disposizione e i moti interni (*intus*) dell'anima.[...] Per un verso il gesto esprime l'interiorità, la fedeltà, la fede [...]».⁶⁶

En las miniaturas de las dos obras se aplica un código que, como dice Lina Bolzoni, «segue procedure precise per agire sulla mente, per costruire immagini mentali efficaci, tali da influenzare le diverse facoltà: l'intelletto, la memoria, la volontà»; «[...] le immagini evocate dalle parole potranno appoggiarsi sul ricordo di immagini sensibili, dilatando così la loro forza, la loro capacità di persuadere e sconvolgere».⁶⁷

5.3. En ambos casos la historia narrada con imágenes tiene una finalidad didáctica, mnemónica de las temáticas que, de forma más o menos directa, los autores tratan en este texto y que en aquella época eran motivo de discusión por parte de la Iglesia y de los gobernantes. Con palabras de Duby, «Come le vite dei santi, la letteratura di evasione proponeva dei modelli: questi esempi furono seguiti più o meno, e per effetto di un simile mimetismo, la realtà sociale si avvicinò più strettamente alle finzioni».⁶⁸

Como hemos visto, la historia narra el matrimonio de la emperatriz, el presunto

⁶⁵ M. SCHAPIRO, *Palabras, escritos e imágenes. Semiótica del lenguaje visual*, Madrid, Ediciones Encuentro, 1998, pp. 12-13.

⁶⁶ J. LE GOFF, *Il corpo nel Medioevo*, in collaborazione con N. Truong, Roma-Bari, Laterza, 2005, p. 130.

⁶⁷ L. BOLZONI, *La rete delle immagini. Predicazione in volgare dalle origini a Bernardino da Siena*, Torino, Einaudi, 2002, pp. xx y 24.

⁶⁸ G. DUBY, *I peccati delle donne nel Medioevo*, Roma-Bari, Laterza, 1997, p. 94.

adulterio y la muerte del niño; además el doble e injusto castigo de la protagonista y el merecido de los traidores, que se manifiesta con la lepra; el perdón de los malvados y al final la entrada de la emperatriz en el convento para celebrar el matrimonio con Cristo, considerado por la Iglesia el matrimonio perfecto. Los elementos desencadenantes son la belleza de la mujer y el enamoramiento de su cuñado. Los elementos positivos son la conservación de la castidad y la intervención de la Virgen.

Estamos en un momento en el que la Iglesia trata de establecer un orden en la sexualidad social, visto que identifica el pecado original con la sexualidad⁶⁹ y consecuentemente trata de regularizar el matrimonio, considerado la base de la sociedad laica, a la que impone su concepción del matrimonio. Pero esta concepción tan rígida de la sexualidad no era compartida por todos los miembros de la iglesia, dado que algunos tenían una visión más abierta. Según Duby

«Fra questi, molti, mescolati al mondo delle corti, si mostravano ansiosi di forgiare una morale che potesse convenire ai loro parenti, ai loro amici laici e certuni confezionavano gli strumenti più adatti per diffondere più ampiamente questa morale. Essi predicavano a modo loro, nel linguaggio delle assemblee mondane, con il racconto romanzesco, con la canzone, con il teatro».⁷⁰

Ya desde el siglo XII se empieza a pensar en la necesidad de elaborar textos dirigidos a las mujeres seglares y religiosas (hasta entonces ignoradas) con el intento de darles una “educación sexual”, moral, que ayude a reducir el pecado de la lujuria. Los textos examinados nacen en ambientes donde se escuchan sermones como los de Jacobo de Vitry,⁷¹ que en el siglo XIII nos dice que el honor del matrimonio está amenazado por la lujuria y sobre todo por el adulterio, que identifica con el diablo y piensa que esta culpa es mucho más grave cuando la comete una mujer, porque se considera un robo, dado que las mujeres no poseen su cuerpo. Si están casadas roban a sus maridos. La obligación primordial de la mujer es obedecer a su marido en todo. «I coniugi sono eguali l'uno e l'altra, quanto alla carne, ma il marito è il capo della donna, investito del potere di governarla, di correggerla se sbaglia, di costringerla se rischia di cadere. Dominazione assolutamente necessaria perché il male deriva da lei».⁷² Junto con estos sermones se escuchan versos como los de Étienne de Fougères, por ejemplo los siguientes: «Des domes et des demeiselles, / des chambereres, des anceles, / des meschines et des pucelles / m'a l'en asez conté nouvelles. // Les contesses et les reïnes / funt asez peïs que les meschines, / quar d'iloc sordient les haïnes, / les meslees et las ravines».⁷³ Aunque este mismo autor alaba también a las esposas honestas:

⁶⁹ «La donna sconterà sulla propria pelle il gioco di destrezza dei teologi che hanno trasformato il peccato originale in peccato sessuale» (J. LE GOFF, *Il corpo nel Medioevo* cit., pp. 40-41).

⁷⁰ G. DUBY, *I peccati delle donne...* cit., p. 92.

⁷¹ Comentado por DUBY, *ibid.*

⁷² *Ibid.*, p. 88.

⁷³ ÉTIENNE DE FOUGÈRES, *Livres des Manieres*, en *Il libro degli stati del mondo (I modi di essere dei tipi sociali)*, a c. di G.C. Belletti, Trento, Luni, 1998, estrofas 244-245, p. 110.

Si espouse son espous aime, / n'est vers Dé ne vers home en peine; / segurement son non reclaime / et des maus a lui se claime. // Fei que je dei sainte Marie! / Nule joie n'est tant garie / con de mari et de marie / - ja la lor joie n'iert tolie. // Joie se funt tal con lor semble, / ne lor chaut qui ques treise ensenble. / Dahez ait joie que l'en enble / ou l'en toz jorz de poür trenble!⁷⁴

En cuanto al adulterio son reveladoras las palabras de Duby: «Molto più temibile era l'irrimediabile condanna che la morale, quella dei guerrieri come quella dei preti, rivolgeva all'adulterio, la peggior colpa femminile, e il diritto riconosciuto a tutti i mariti, al minimo sospetto, di uccidere, di mandare al rogo la moglie».⁷⁵

5.4. Después del adulterio, el infanticidio por parte de una mujer era considerado uno de los pecados más graves. Ya en el *Decretum* de Burcardo de Worms, a comienzos del siglo XI, se reservan exclusivamente a las mujeres ocho delitos, entre los cuales está justamente el infanticidio;⁷⁶ recuérdese que la emperatriz, siendo la nodriza del hijo del conde, tiene una actitud maternal; véanse sobre todo los vv. del *Miracle* de Gautier de Coinci: «[La dame] Son seul enfant li donne et baille: / [...] Autant en pense la roïne / Con s'en ses flans l'eüst porté» (vv. 1175, 1177-1178).

5.5. Como hemos visto, el problema del hermano menor se toca en dos episodios que son determinantes para la evolución de la historia. En el primer caso, el hermano del emperador y en el segundo el del conde/príncipe. En ambas circunstancias, el rechazo de su amor lleva a una venganza despiadada contra la emperatriz. Estos personajes proponen otro problema real con el que la sociedad de la época tenía que enfrentarse. Según Duby:

«Una delle preoccupazioni più sentite [dai principi] era quella di contenere la turbolenza di quei guerrieri che, nonostante fossero di età avanzata, venivano chiamati “giovani” perché non erano sposati. Questi erano molto numerosi perché i capifamiglia, per evitare la parcellizzazione dei patrimoni, vigilavano affinché i figli minori non generassero eredi legittimi e per ciò li costringevano al celibato. Tutti questi uomini senza moglie, gelosi del fratello maggiore che ogni sera raggiungeva la propria, alimentavano il disordine nella società cortese, assillavano il patrono, chiedevano con insistenza che si desse loro in moglie una cugina, una nipote, la giovane vedova di un vassallo defunto [...]. Per questi cavalieri la bella avventura, l'impresa gloriosa della quale si vantavano [...] era soprattutto impadronirsi della donna più severamente vietata di tutte le altre, era sfidando i terribili castighi minacciati all'adultera e al fellone, rapire la donna, la moglie del signore».⁷⁷

⁷⁴ *Ibid.*, estrofas 292-294, pp. 122-24.

⁷⁵ G. DUBY, *I peccati delle donne...* cit., p. 111.

⁷⁶ *Ibid.*, pp. 19-20.

⁷⁷ *Ibid.*, p. 96.

5.6. En este periodo el cuerpo de la mujer y sobre todo su belleza, son considerados instrumentos del pecado, el “enemigo” que hay que controlar y mortificar. La protagonista por culpa de su belleza será tentada y será motivo de tentación pero, al mismo tiempo la mortificación, el sufrimiento, la penitencia con la consiguiente pérdida de la belleza⁷⁸ serán los instrumentos para ganar la vida eterna. A medida que disminuye la belleza del cuerpo aumenta la belleza del alma. Según Duby:

«Nel Medioevo, Eva e Maria rappresentano i due poli della bellezza femminile. Una contrapposizione che è la espressione della tensione esistente all'interno della immagine della donna [...] Nei confronti di Eva, Maria rappresenta la redentrice. È la bellezza sacra di fronte alla bellezza profana. E la bellezza femminile è il prodotto dell'unione tra queste due bellezze».⁷⁹

Siguiendo estos conceptos no nos debe extrañar que los dos miniaturistas hayan utilizado el mismo modelo de belleza para representar a la emperatriz y a la Virgen. Y si bien, como dice Le Goff, no podemos asegurar que la fuerza del culto mariano de la época haya provocado una mejora de la condición de la mujer, «sicuramente l'esaltazione di una figura femminile divina non può che aver rafforzato in qualche misura la dignità femminile».⁸⁰

5.7. Los dos traidores, los hermanos menores, son castigados enfermando de lepra. Esta enfermedad en la Edad Media se consideraba la exteriorización de una enfermedad interior, del alma. «La lebbra è quindi letteralmente il prodotto del peccato, e del peccato peggiore: quello sessuale».⁸¹ «“Simbolo per eccellenza del peccato”, il lebbroso è anche “l'immagine di Cristo che si riveste delle lordure del corpo e che si fa abietto tra gli abietti per salvare l'umanità”. La tensione è qui palese: “Il malato è un reietto e insieme un eletto”».⁸² Los protagonistas con el arrepentimiento y la confesión salvan su alma y consecuentemente se curan.

Podemos concluir que, si bien la iconografía de ambas miniaturas historiadas no coincide perfectamente por la diferente elección de las situaciones, desde el punto de vista del contenido han logrado plasmar los principales temas afrontados en los textos, temas que reflejan la problemática social en discusión en la época.

BEATRIZ HERNÁN-GÓMEZ PRIETO

⁷⁸ En la miniatura de la cantiga no se registra este cambio físico. En el texto francés se expresa a través del cambio de vestido.

⁷⁹ J. LE GOFF, *Il corpo nel Medioevo* cit., pp. 127-28.

⁸⁰ *Ibid.*, p. 40.

⁸¹ *Ibid.*, p. 92.

⁸² *Ibid.*, p. 93; Le Goff cita a J. AGRIMI, C. CRISCIANI, *Malato, medico e medicina nel Medioevo*, Torino, Loescher, 1980.

en l'amer fu deliurez plaie
nre dame. *Capitulum xxiiij.*
Dun deit. *Capitulum xxv.*
Del ymage de nre dame. *xxvi.*
He miracle qui defendi les sa-
medis nre dame. *xxvii.*
De la chetive domine et de la
doutance de la mort. *xxviii.*
Hes salutations de la glieuse
vinge l'anie dieu. *xxix.*
Dnre emperice qui fu temptee en
diverse maniere *capitulum xxx.*




As sages dir et faire sauoir
Li sages liures de sauoir
Li leueur de dieu cōfice
Li unitions de sapience
d'iscars et sages est sanz doute
d'vñ le creient et vñ le doute
d'vñ creient dieu vñ est pfaiz
d'vñ creient dieu encor les saiz
Garde touz tant chose ne face
d'ont enuers li rēs se mefface
Hom qui corz sans est peureus
S'encors est et eueus
d' dieu ne creient sachez tās doute
d'ui mal a faire ne redoute
d' doute dieu p tout doute a
d' une emperice qui dōuta
d' e tout son cuer de tote lame
d' tē seigneur et nre dame
E qui mlt ama chaste
E n iouce et en ioue ce
d' n vian mura de uieal recire
d' romans dou latī traire
d' emperice dou gnt empire
d' tout sans avist nōngs nēpire
d' la foise est de chaste
d' ontaune et dorz de netee
d' sile meface recire
d' ua chaste pūlle escie
d' es gnt seigneurs ces gntes dames
d' por les cors pōt les ames
d' o en cūf les enlondonēt
d' le traunc qui cors a l'andonēt

Lámina I

Gautier de Coinci, *Miracles de Notre Dame. D'une emperice qui fu temptee en diverse maniere*, San Petersburg, Biblioteca Nacional de Rusia, ms. Fr. F. v. XIV.9, fol. 144



Lámina IIa

Alfonso X, *Cantigas de Santa María*, núm. 5, San Lorenzo de El Escorial, Real Biblioteca del Monasterio, ms. T-I-1, fol. 26v
 COPYRIGHT © PATRIMONIO NACIONAL

Indice

Bibliografia degli scritti di Anna Cornagliotti p. VII

FILOLOGIA

Introduzione di PAOLA BIANCHI DE VECCHI 3

BEATRICE BARBIELLINI AMIDEI
La *Loda* alla donna dal *Libro d'Amore* (mss. Ricc. 2317 e Pal. 613) 7

LUCA BELLONE
Il volgarizzamento italiano delle *Epistole di Seneca a Paolo e di Paolo a Seneca*
secondo il codice Fr. 12235 della Bibliothèque Nationale de France 19

MARIO BENSI
Giuseppe Ungaretti traduttore di *Phèdre*. Alcune annotazioni metriche 63

LUCIANA BORGHI CEDRINI
Linhaura 69

DARIO CECCHETTI
«Scribendi formula» e trasmissione del manoscritto
nel primo Umanesimo francese. Il caso Clamanges 95

MARIO CHIESA
Su alcune antiche edizioni del *Gelindo* 111

PAOLA CIFARELLI
«Quelques-uns de nostre temps ont entrepris de le faire parler françois»:
i *Triumphs* di Petrarca nel primo Cinquecento francese 123

MARIA COLOMBO TIMELLI
Le «Cor magique» dans le *Perceval* en prose de 1530 137

ROSARIO COLUCCIA	
Fenomeni di variazione in antichi testi meridionali	149
ANNA MARIA COMPAGNA	
Piramo e Tisbe nelle <i>Metamorfosi</i> di Ovidio tradotte e commentate da Francesc Alegre (1494)	169
GIULIO CURA CURÀ	
L'esegesi della <i>Commedia</i> nei capitoli finali del <i>Dottrinale</i> di Jacopo Alighieri	179
MAURO CURSIETTI	
La testimonianza di Paolo (<i>Inf.</i> V, 102)	199
ALFONSO D'AGOSTINO	
Il paradosso di Abraam (<i>Decameron</i> I 2)	205
CONCETTO DEL POPOLO	
Per la <i>Legenda</i> di fra Rainero Fasani	221
GIANCARLO DEPRETIS	
<i>Un peſce che guizza tra due sponde</i> . Sobre a castelhanização da cultura portuguesa durante o período filipino	241
ANTONIAETTA DETTORI	
Dalla referenzialità toponomastica all'anonimia antroponimica: la nominazione di Milena Agus nella rappresentazione emblematica offerta dal racconto <i>Il vicino</i>	251
CARLO DONÀ	
Da <i>Romulus</i> a <i>Esope</i> . Prologo ed epilogo nelle favole di Marie de France	261
ANNA MARIA FINOLI	
Rubriche, letterine, miniature: il copista come autore?	281
LUCIANO FORMISANO	
De Lollis editore di Colombo	295
BEATRIZ HERNÁN-GÓMEZ PRIETO	
La leyenda de la santa emperatriz en Gautier de Coinci y en Alfonso el Sabio. Lectura iconográfica comparada	311
MONICA LONGOBARDI	
Sulle tracce di <i>Erec et Enide</i> . Archeologia di un'avventura letteraria	345

PILAR LORENZO GRADÍN	
La voz de la escritura: cantigas y copistas	367
PAOLO LUPARIA	
L'ultimo proemio del <i>Mondo creato</i>	381
MARIA CARLA MARINONI	
Un volgarizzamento inedito della <i>Navigatio Sancti Brendani</i>	405
MATTEO MILANI	
Ancora su un compendio italiano del <i>Secretum secretorum</i>	429
MARIA ISABELLA MININNI	
La parabola breve di Juan Ramón Jiménez in Italia (1932-1952)	453
GIUSEPPE NOTO	
La provenzalistica “minore” nell'Italia del Seicento	467
FRANCESCO PANERO	
L'accertamento della dipendenza servile medievale: fonti giuridiche e dibattito storiografico	493
PATRIZIA PELLIZZARI	
Intorno alle traduzioni tacitiane di Alfieri	509
ANTONIO PIOLETTI	
Esercizi sul cronotopo 7. I <i>Cantari di Apollonio di Tiro</i> di Antonio Pucci	529
CARLO PULSONI	
Pasolini, Marin e una lettera inedita di Vanni Scheiwiller	539
MARIA GABRIELLA RICCOBONO	
«Fammi del tuo valor sí fatto vaso, come dimandi a dar l'amato alloro»	549
JULIÁN SANTANO MORENO	
La lengua de Guilhem de Tudela	569
GIOVANNA SPENDEL	
La strofa di <i>Evgenij Onegin</i> di Aleksandr Puškin e la canzone italiana <i>Онегинская строфа Александра Пушкина и ла канцоне италиана</i>	591
FRANCESCO TATEO	
Sul genere e l'ordinamento dei dialoghi di Giovanni Pontano: note marginali a una nuova edizione	603

LEONARDO TERRUSI	
Sardanapalo in Boccaccio. Risonanze nascoste di un <i>Exemplum</i> medievale	617
CONSOLINA VIGLIERO	
Le memorie di Domenico Rumazza. L'Alta Langa in epoca napoleonica. Microstoria e linguaggio	635
MAURIZIO VIRDIS	
"Narratività" sarda medievale	651
CARMELO ZILLI	
Una giga in meno e una piva di montagna in più, ovvero sui compromessi di un traduttore in versi	673

LINGUISTICA

<i>Introduzione</i> di MAX PFISTER	685
FELISA BERMEJO CALLEJA	
Contribución al estudio de la expresión de la norma en el metalenguaje de las últimas gramáticas de la RAE	691
REMO BRACCHI	
Sussurri dal Ticino (nuove proposte etimologiche per voci dell'arco alpino occidentale)	709
ANNA CERUTTI GARLANDA	
Lessici scomposti in <i>Bibliotheca</i>	723
FRANCO CREVATIN	
Stromata linguistica	735
FEDERICA CUGNO	
Elementi di cultura materiale nell' <i>Atlante Linguistico Italiano</i> : lettura etnolinguistica della carta <i>girello</i>	747
FRANCO FANCIULLO	
Il «greco che sappiamo già». A proposito del <i>Dizionario</i> di A. Kolonia e M. Peri	769

SAVERIO FAVRE	
Le transport du foin. Systèmes traditionnels	785
SERGIO LUBELLO – ELDA MORLICCHIO	
<i>Biondo</i> : voce germanica? Riflessioni su un'etimologia controversa	795
OTTAVIO LURATI	
Architettura e nomi di luoghi	807
ENZO MATTESINI	
Coloriture linguistiche perugine nei dipinti di Benedetto Bonfigli	823
VERONICA ORAZI	
Nebrija e la linguistica del suo tempo	843
VIRGINIA PULCINI	
L'anglicizzazione del lessico europeo: aspetti semantici di anglicismi in italiano e tedesco	855
PETER T. RICKETTS	
Les Statuts de la Confrérie de Saint Christophe: ms. 3137 de la Bibliothèque Municipale de Toulouse	871
ANTONIO ROMANO	
Frangimenti vocalici coratini: analisi fonetica strumentale con possibilità di rianalisi fonologico-lessicale e contributo alla fonetica storica	877
GIOVANNI RONCO	
«Il malefico M»: beghe tra lessicografi piemontesi	909
GIOVANNI RUFFINO	
<i>Focaccia/schiacciata</i> e altri concetti alimentari. Percorsi lessicografici e geolinguistici	925
OANA SĂLIȘTEANU	
Per una tipologia della sovrabbondanza lessicale italiana nei nomi inanimati	937
WOLFGANG SCHWEICKARD	
Eretici in Terra Santa	949
YVONNE TRESSEL	
Appunti sul vocabolario tecnico degli orafi valenzani	955

MICHELE VALLARO

Massamorél: un dèmone venuto da lontano? 967

JOAN VENY

Sobre l'origen del català *sisó*, 'Otis tetrax' 991